

LA LITERATURA COMO TRADUCCIÓN: LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

ADRIANA BORJA

Ella sabe, ella sabe, ¡oh doncella infecunda!,
necesaria, no obstante a la caterva inmunda,
que la beldad del cuerpo es un sublime don
que de cualquier infamia asegura el perdón.

Fragmento de *Alegoría* de C. Baudelaire

El presente trabajo se incluye en la problemática “discursos estéticos y discursos sociales”, porque a la luz de una perspectiva semiótica tratará de exponer algunos funcionamientos particulares de los textos literarios articulando semiótica y feminismo. Desde aquí, trataremos de interrogarnos sobre la permanencia en la discursividad y en el imaginario colectivo, de ciertos temas, ciertos personajes, ciertas figuras, referidas a la mujer.

Como ya lo han atestiguado numerosos estudios observamos la recurrencia de ciertas imágenes femeninas que se repiten incansablemente en el imaginario de todos los tiempos. Asumen un aire de eternidad pero también se suelen explicar como casos del eterno retorno de lo mismo. He hablado alguna vez de una galería de imágenes que señalándose una a la otra, en un juego constante de reciprocidades, podían leerse como un linaje de la condición femenina (Borja 1998). Observamos también en esta escena lúdica, la repetición –a modo de una preocupación caprichosa– de

ciertos rasgos, conductas, actitudes. Mucho se ha dicho ya de la repetición de temas como el amor, la muerte o las pasiones. Con estos aparece la reiteración de ciertas figuras y una retórica que las completa, las abrume y las diseña. Así, sabemos ya que las imágenes de mujer pueden condensarse en la madre, la esposa, la adúltera, la seductora, la bruja. De todas ellas, una me interesa sobremanera. La profesión más vieja del mundo, el mal del siglo, el mal francés, son distintas retóricas para nombrar a la condensadora del vicio. Las prostitutas y la prostitución han sido y son un problema social o una solución para sofrenar oscuros instintos. Habría por lo menos dos modos de experimentar y conocer a “esas mujeres”: una es del orden de los “realia”. Se aparecen en una esquina o en una calle de la ciudad, pero también podemos verlas al lado de un camino, o de una carretera principal. ¿Cómo se sabe que esa tal mujer es una prostituta? Porque ese cuerpo, ya no mujer, esa posición pero sobre todo esa mirada —las mujeres y las miradas de Baudelaire— comunican, significan. Nos interesa observar a la prostituta que se recrea en los discursos, aun sabiendo que en el trabajo de los textos siempre hay un “aire de familia”. Existe, se la conoce y para conocerla se la nombra. Entra a jugar aquí la signicidad, los textos y todo esto que se ha dado en llamar producción social del sentido.

Especialmente, me interesa la mujer de las ficciones, la que se representa en las innumerables ficciones discursivas. La ficción como recorte o como representación en la escritura de la novela es un caso, sólo un caso en esas representaciones imaginarias. Se repiten en el discurso policial, en el legislativo, en el discurso médico, pero también en los diversos géneros de la prensa escrita y por supuesto en los medios electrónicos. Allí aparecen como la retransmisión de un *topoi*, o la remembranza de un pasado. La vieja discusión: ¿el arte imita a la realidad o la realidad imita al arte? Las ficciones se presentan a modo de *imago*s que proyectan rasgos, actitudes, conductas y cuerpos, que hacen a la condición femenina. Hay épocas en que la discursividad se encarga de realzar, fijar, renombrar abundantemente estas imágenes. Hay quienes dicen que esta multiplicación en el plano de los símbolos es señal de transformaciones y de conflictos en el imaginario y en la sociedad (Bajtín 1985; Lotman 1996).

Uno de esos momentos de abundante producción simbólica —relacionada con el tema mujer— es Francia en el siglo XIX. En este espacio la novela y su función social adquieren una relevancia singular. Mucho mayor es el impacto, los efectos en el imaginario cuando la imagen se inserta en una historia, una historia de amor, por ejemplo. De las múltiples o numerosas historias de amor de la época he escogido *La dama de las camelias* (1847) de Alejandro Dumas (h.). *La dama de las camelias* se publica como novela en el año 1847. Época de endurecimiento de las fuerzas políticas y reaccionarias, basta con mencionar el episodio de la comuna de 1848, que prácticamente divide al siglo. Mucho antes, el gran hito que delimita épocas es la Revolución Francesa, evento que obligó a redefinir el espacio social, existencial y político de las mujeres. Alrededor de 1800 se abre un gran debate, relacionado con el tema mujer

y con la búsqueda de características diferenciales y singulares. Este debate continuará a lo largo de todo el siglo XIX. En este caso, desde la Revolución hasta la mitad del siglo pueden verse rupturas y continuidades que se expresan en la discursividad¹ de la época.

Si hay que mencionar algún efecto de la Revolución Francesa es que se pudo visualizar el peligro de trastocar el orden natural de actuación de las mujeres. Desde la revolución, esta idea de delimitar lo privado como el lugar privilegiado de las mujeres es una línea que se advierte en todo el siglo XIX. Ya desprestigiadas y devaluadas las *salonières*, el discurso referido a la prostitución adquiere tonos legalistas y posteriormente higienistas. Sin embargo, las *cocottes*, las cortesanas, se mantienen como resguardo para los buenos burgueses del espacio privado y la doble moral.

De este universo discursivo selecciono esa figura de mujer, que, como otras, se manifiesta seductora y perversa al mismo tiempo (siempre la seducción, esa ambivalente manera de “mostrarte” mujer) me refiero a la prostituta, la mujer pública, la mujer de la vida, cortesana, cuya encarnación literaria es *La dama de la camelias* de Alejandro Dumas (h.). La imagen de Marguerite Gautier ha recorrido las escenas culturales en diversos tiempos y espacios. Desde su publicación como novela y su transformación al teatro, la ópera y el cine se ha mantenido como el *exemplum* del renunciamento y la abnegación. Pero también, y este es su costado pedagógico, es la enseñanza para las mujeres acerca de los poderes destructivos del vicio. La fábula moralizante de la “prostituta enamorada” se proyecta como una antítesis existencial que carece de resolución positiva. ¿Qué magnífica atracción opera esta producción imaginaria que posibilita su permanencia en el tiempo?² Tal vez una explicación surge de esta capacidad de los textos de condensar y de mantener la memoria colectiva mediante ciertas operaciones que les son propias.

1. LAS OPERACIONES DE TRADUCCIÓN DE LOS TEXTOS

Una idea constante en mi trabajo es que los textos literarios y los textos artísticos, como parte de la cultura se comportan como “traductores” de la experiencia inmediata de los seres humanos. Nos inspiramos aquí en Jury Lotman³ y en la escuela de Tartu de quien tomamos la noción de cultura y de texto, o más precisamente la idea de “texto cultural”. La operación de *traducción* constituye un mecanismo básico en la concepción de cultura como “memoria no hereditaria de una colectividad” (Lotman 2000:173) puesto que sin una *traducción* constante de lenguajes y de textos no sería posible la existencia de una sociedad. Igualmente, si consideramos al sistema cultural como una semioesfera,⁴ sin las operaciones de traducción que se realizan en las fronteras internas y externas, tampoco se podrían efectuar los procesos de identificación y de diferenciación que caracterizan a las diversas culturas. El mismo concepto de *frontera* como un espacio que pertenece al interior y al exterior de la semiosfera también

comprende la actividad de traducción: es la suma de los traductores como “filtros bilingües” a través de los cuales los textos se “traducen” a otros lenguajes. En el caso de *La dama de las camelias*, las traducciones intersemióticas (Jakobson 1971) de frontera a frontera cultural constituyen una de las principales razones de su permanencia en la memoria colectiva. Mencionamos por caso, a *La traviata* de Verdi (1853) y entre los filmes, *Camilla* (1936) protagonizada por G. Garbo. Si bien *La traviata* de Verdi significó la internacionalización de la figura de M. Gautier, tanto Sara Bernhardt (1845-1923) como Eleonora Duse (1858-1924) contribuyeron enormemente a su reconocimiento mundial.

De este modo, concebimos a la traducción como un trabajo semiótico, una práctica significante que consiste básicamente en la traslación de sentido (S) de un texto A, a un texto B. Esta operación muy simple en apariencia se complejiza cuando reflexionamos sobre el funcionamiento de los procesos textuales en particular desde una semiótica de la cultura, donde la noción de texto encuentra una definición detallada y productiva.⁵ ¿Qué es para Lotman un texto? “Se descubrió que para que un mensaje dado pueda ser definido como texto debe estar codificado como mínimo ‘dos veces’” (Lotman 1996:78).

Esta noción de texto supone una diferenciación entre lenguajes primarios y secundarios; se identifica a los primarios con las lenguas naturales, mientras los secundarios se asimilan a los textos. Particularmente, interesa una cronología del surgimiento de los lenguajes secundarios o textos pues nos permite comprender operaciones intersemióticas complejas. Así, históricamente, surgen los enunciados como formas primarias de comunicación; las primeras manifestaciones textuales son las fórmulas rituales. A su vez, varias fórmulas se relacionan entre sí constituyendo un texto que el autor denomina de segundo orden. El proceso se enriquece con la incorporación de otros lenguajes, como por ejemplo el gestual, o el corporal. Este texto de segundo orden encierra diferentes subtextos en diversos lenguajes que poseen autonomía semiótica. El ritual, la ceremonia, la representación dramática son ejemplos de este proceso. Un caso especial y destacado de este proceso es la aparición de los textos artísticos. El ritual se transforma en ballet. Dichas transformaciones se producen mediante la “traducción” del conjunto de subtextos (gestos, actos, palabras, gritos sonidos, ruidos, música) de diferentes estructuras semióticas al lenguaje de la danza.

El texto segundo, el ballet, se compone de estos subtextos que conservan su autonomía, pues en un ballet se pueden “ver” gestos y “escuchar” sonidos, o gritos o música. Pero todos ellos recubiertos o subsumidos en el lenguaje de la danza que opera a modo de ensamble en términos de Lotman (2000:113). A partir de estas ideas y siguiendo una de las líneas del formalismo ruso, Lotman desarrolla ciertas propiedades de los textos artísticos, que, a mi juicio constituyen uno de sus principales aportes. Así, la estructura de los textos artísticos se complejiza y se caracteriza

por la contradictoriedad semiótica y la heterogeneidad, propiedades que posibilitan la condensación de información y la adquisición y transmisión de la memoria. En esta dinámica interesa destacar un funcionamiento central de este tipo de textos, cual es la “traducción” de mensajes desde la comunicación cotidiana al lenguaje del arte. Esta operación de traducción nos interesa enormemente puesto que, según ciertos momentos históricos, las obras de arte se manifiestan como las creadoras de las reglas de traducción de la experiencia inmediata de los seres humanos a la cultura de la época. Este mecanismo de la traducción es una operación permanente en la perspectiva de la escuela de Tartu puesto que se concibe la semiosis como la actuación de al menos dos lenguajes, dos textos. Entonces, esta se realiza entre textos y se efectúa en la comunicación: la producción de nueva información incluye una operación de traducción; en este caso, el texto se denomina “nuevo” puesto que la información percibida no es unívocamente predecible.

Pero los textos estéticos no sólo “comunican” sino que simultáneamente construyen “modelos” de mundos. Así, en los textos literarios y en la novela en especial, que se sustenta en la lengua natural, se hallan contenidos diferentes “mundos semióticos” (Lotman 1996:79) Este particular carácter de la novela fue ampliamente desarrollado por Bajtín (1985), quien la califica como el género polifónico por excelencia. Como texto segundo “traduce” el lenguaje natural integrándolo en una nueva estructura.

En este marco, interesa reflexionar sobre algunas de las operaciones de traducción que el texto de Dumas realiza sobre la figura de “la mantenida” en la Francia del siglo XIX. El funcionamiento analógico de los textos permite a la vez reconstruir, pero también recortar y parcializar el texto cultural. Este procedimiento propio de los textos estéticos, nos permite por un lado recabar información acerca del mundo y del personaje; al mismo tiempo se nos presentan nuevos modelos de percepción de lo real.

2. LAS ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN DE VERDAD

Hay textos –en este caso una novela realista del siglo XIX– cuyo funcionamiento discursivo es un movimiento incesante de sutura entre ficción y “realidad”. La traducción, en el sentido expresado anteriormente, se torna evidente hasta convertirse en principio constructivo del texto. Consideraremos la actuación del narrador no sólo como técnica narrativa, sino como una estrategia que se integra a la producción social de la verdad. En el texto se selecciona un conjunto de datos que provienen del contexto de “lo real” y se lo integra en esta nueva estructura. Comenzamos con un primer ejemplo de lo que hemos denominado: “estrategias de producción de verdad”:

No habiendo aún alcanzado la edad suficiente para *inventar*, me contento con *relatar*. Invito pues al lector a convencerse *de la realidad* de esta historia cuyos personajes, todos

excepto la heroína, viven todavía. Por otra parte existen en París *testigos* de la mayoría de los hechos que aquí recojo y que podrían confirmarlos en caso de que *mi testimonio* no bastara (Alejandro Dumas, *La dama de las camelias*, trad. de Ana María Moix, Hispamérica, 1982: 9).

Llama la atención un primer movimiento del narrador, quien realiza una autoevaluación tanto sobre sí como sobre su propia actuación narrativa. El uso de la primera persona le permite un posicionamiento en relación con el contenido de la narración, puesto que con ello asegura “la veracidad” en cuanto a la información que transmitirá al lector. Aquí, “inventar” que sugiere el poder de la imaginación, de la fantasía, se opone a “relatar”, que señala sólo una transmisión, una comunicación de hechos. La oposición quedaría ambigua, sin la afirmación de la frase que se continúa inmediatamente, la invitación al lector para comprobar la “realidad” de la historia. A continuación se apela (con un procedimiento que nos recuerda a “las pruebas” de la retórica clásica) a los testimonios de los que aún viven, reafirmando la idea de “verdadero”. Además, la designación: “París”, reitera la imagen de “realidad”, pues confirma un espacio concreto de una ciudad existente. Creemos que este procedimiento es un recurso que atraviesa toda la novela.

El narrador de esta historia, como testigo de los hechos, promete una versión “verdadera” y “real”. Esta posición narrativa involucra el conjunto de acciones de la historia. Pero al mismo tiempo envuelve las figuras de los sujetos representados en la trama. Cualificaciones y valores de estos sujetos se sumergen dentro del procedimiento general que ya hemos mencionado. Por otra parte, son abundantes las referencias a lugares “reales” de París. Por ejemplo los teatros que funcionan como lugares de encuentro entre los amantes o de exposición. El teatro es un espacio público donde se manifiesta la socialidad de la época. En el texto se reconstruye este lugar jerarquizando su funcionamiento de “encuentro” y “exposición”. Son tres los teatros a los que acostumbraba a ir Margarita: Vaudeville, Variétés y la Ópera Cómica (1982: 133). En la Ópera Cómica Margarita es presentada a Armando Duval. En el teatro Variétés luego de dos años Armando y Margarita se encuentran nuevamente. El espacio de la plaza, la plaza de la Bourse (1982: 60), hace visible a Margarita. Es otro lugar de iniciación o de reconocimiento de una relación amorosa.

3. LAS IMÁGENES

En esta estrategia de traducción de la verdad, que se materializa en las cronotopías y en el uso de ciertos géneros discursivos, se perfilan diferentes “tipos” de la época, imágenes de la perversión y el escándalo. Todo el relato se estructura sobre la base de este sistema de alteridades enfermas, seres de un submundo fétido y condenado. Se reiteran incansablemente las diferencias para que de esta manera al posible lector no le queden dudas de la finalidad pedagógica del texto.

En una escena primera se destacan las figuras-tipos de la cortesana, la adúltera y la intelectual. Extraña simbiosis que iguala de un solo golpe a aquellas mujeres que se ubican en las periferias de las normas sociales:

La duquesa de F se codeaba con la señorita A[...], uno de los ejemplares más tristes de nuestras *cortesanas modernas*; la marquesa de T dudaba si comprar un mueble por el que pujaba la señora D[...], *la mujer adúltera más elegante* y conocida de nuestros días[...] mientras charlaba con la señora M [...], una de nuestras *más espirituales narradoras*, que de vez en cuando se digna escribir lo que cuenta y a firmar lo que escribe, intercambiaba miradas confidenciales con la señora de N[...] (1982: 23).

Pero sin duda la imagen de mujer que se destaca es la mujer pública. En el texto, hay un conjunto de expresiones que recubren esa figura: “mantenida”, “cortesana”, “querida”, “mujer de la vida”; la denominación prostituta no aparece en el texto, salvo en relación con la actividad: “prostitución de la pobre muchacha”. Al mismo tiempo encontramos un conjunto de adjetivaciones (discurso expresivo) que dan cuenta de valoraciones sobre las mantenidas: “Pobres criaturas”, “Ceguera del corazón”, “sorde-
ra del alma”, “Mudez de conciencia”, “desdichadas afligidas”, “incapacitadas para oír el Bien” (1982: 28-30).

Más allá de estas cualidades disfóricas que se ubican sobre todo en el plano de lo psíquico o espiritual, hay una denominación: “vicio” que refiere a la actividad de esta “clase de mujeres” y que se encuentra relacionada con el cuerpo. Esta diferencia: “vicio” es una calificación moral que no se vincula con algo espiritual, sino con la materialidad del cuerpo y su consecuente disolución. La materialidad se relaciona en el texto con términos como sensualidad, disipación, enfermedad.

Esta imagen de la disipación y el vicio y su consecuencia, la muerte, son tópicos que se repiten en el texto instalándose como modelos de comportamientos negativos. El procedimiento de exclusión, cuyo correlato es el rechazo y la separación, se desarrollan en *La dama*, a partir de la articulación entre “lo sano” y “lo enfermo”. Lo sano está representado en el texto como “virtud”, lo enfermo como “vicio”. Estos tópicos de virtud y vicio recorren los campos discursivos de la época. En el texto se articulan con las normas morales que les sirven de base:

[...] muchos de mis posibles lectores estén ya decididos a rechazar este libro por temor a hallar únicamente en sus páginas una apología *del vicio y de la prostitución* (1982: 28).

La exacerbación de la disolución corporal debido a la enfermedad se hace evidente en el texto con la descripción del cadáver de Marguerite que su amante insiste en ver. Tal vez esta escena pueda interpretarse como la idea de la continuación del amor más allá de la muerte, tópico del amor romántico. Por nuestra parte, nos parece insuficiente esta explicación, por cuanto encontramos en la escena del cementerio un discurso que hiperboliza –casi hasta el terror y la obscenidad– la des-

cripción de la muerta. Pensamos que el discurso cumple una función pedagógica y moralizante mostrando el espectáculo de una disolución corporal, dando cuenta del resultado del “vicio”.

Los ojos eran *sólo dos agujeros*, los labios habían desaparecido y los blancos *dientes aparecían fuertemente apretados unos contra otros*. Los largos cabellos negros y resecos *se pegaban a las sienes* y velaban ligeramente las *cavidades verdes en las mejillas*. Y sin embargo en aquel rostro reconocí al rostro blanco, rosado y alegre que con tanta frecuencia había visto (1982:54) (la itálica es nuestra).

4. LA CONSTRUCCIÓN DE LA DIFERENCIA: LO FEMENINO

La imagen negativa de la prostituta proyecta, como un espejo, la imagen de la mujer; otra, aquella que se construye como modelo de mujer, sujeta al conjunto de normas que la novela legitima permanentemente. Esta mujer está representada en el texto por la hermana de Armand. Cuando el padre de Armand le pide a Marguerite que abandone a su hijo la describe como: “Joven, hermosa, pura como un ángel” (1982: 229). La solicitud del padre de Armand es uno de los puntos clave de la novela. Marguerite renuncia a su amor. Con ello la figura de “la redención por el amor” se actualiza. Pero también con ella se manifiesta la aceptación de Marguerite de las normas sociales: “no era más que una cortesana” (1982: 228).

Se casa con el hombre que ama, entra a formar parte de una *familia honorable*, que quiere que *todo*, en la mía, sea también honorable (1982: 229).

A partir de estas representaciones, es muy evidente la oposición: Malas mujeres-vicio vs. Buenas mujeres-virtud. A pesar de la oposición maniqueísta que se dibuja en diferentes figuras del texto –casi como una letanía de un mundo bipolar: vicio/virtud, materia/espíritu, cuerpo/alma– en la imagen de Marguerite Gautier notamos una conjunción de estos campos semánticos que puede leerse como el intento de *la reivindicación de la figura de la prostituta*. Según sostenemos, es una de las causas por las que este texto se proyecta en el tiempo. El modelo femenino que se perfila a partir de las diferentes citas textuales es un ideal cuyos rasgos jerarquizados son la pureza y la espiritualidad: cuando se describe a Marguerite se acentúan tales rasgos: “[...]nariz fina, recta, *espiritual*” (1982:18). “[...]Expresión *virginal*” (1982: 19). “En aquella muchacha se reconocía a la *virgen* que el azar había convertido en cortesana y a la cortesana que el azar hubiera convertido en la *virgen más amorosa y pura*” (1982: 81).

Se comprende entonces la imagen modélica de esta cortesana que, aceptando su lugar social, resigna su amor en beneficio de la familia. La imagen de mujer aceptada por la doxa, cuyos predicados se asocian a valores tales como domesticidad,

equilibrio, afectividad, fidelidad, maternidad pueden sintetizarse en “la capacidad de amar”. La Mujer posee esa competencia natural para amar, siempre y cuando mantenga los recorridos fijados.

A esta mujer oponemos aquello que históricamente ha sido denominado como magdalenismo y que se relaciona con la figura de la Magdalena. En este eje, la figura de la prostituta constituye una antítesis que se realiza en el predicado negativo: “la incapacidad de amar”. La Magdalena bíblica consigue esta competencia a partir de su conversión y del amor a Cristo. La redención por el amor desliga a esta imagen de sus horrendas condiciones sociales (la prostitución) y la refuncionaliza como una lección para todas aquellas que pueden lograr un mérito pero cuyo precio es su propia vida. La imagen transformada se convierte en esa otra, cuyo reconocimiento mantiene casi todas las cualidades que la doxa propone: la mujer que es casi una santa. Finalmente, notamos una transformación del orden de la nominación: entre *La dama de las camelias* y Marguerite se marca una *distinción*. Así, mientras Marguerite es sólo una simple cortesana, que se sitúa en un orden infamante, La Dama encarna un conjunto de virtudes que la sitúan en el orden de la fama. Salvada para la posteridad, *La dama de las camelias* se inmiscuye en las prácticas íntimas revelándolas e instituyendo una figura cuyos relieves afectan a identidades sociales diversas. Así, estas imágenes sostienen a colectivos como las “prostitutas” y también a instituciones, “la prostitución”, cuyos roles y funciones no se separan de los sistemas de distribución de género. Una vez más, la Dama de las Camelias aparece en escena.

NOTAS

¹ Un ejemplo de ello es la polémica sobre las facultades intelectuales de la mujer recogido por Geneviève Fraisse (1991: 18).

² Es innegable su permanencia como metonimia de la prostitución. Dentro del debate ocasionado en Barcelona por la futura ley de regulación de la prostitución leemos una nota en la contratapa del *El país* titulada “Prostitución” [...] Tiempo atrás, la prostitución estaba integrada en el orden burgués, que es lo más parecido al orden natural de las cosas: *Margarita Gautier era un ser malquisto*, pero a sus fiestas acudía la sociedad solícita y bien trajeada [...] (la itálica es nuestra).

³ Semiólogo de la cultura que desarrolla su teoría tomado como base y articulando la tradición bajtiniana, la teoría de la información y el modelo matemático de Shanon y Weaver, entre otros. Las reflexiones de Jury Lotman han constituido un aporte central, puesto que continuaron la tradición, del formalismo ruso y del estructuralismo de Praga, en especial de Roman Jakobson y de Jan Mukarovsky. Como es sabido, estas escuelas o movimientos incorporaron un enfoque semiótico o lo que desde la contemporaneidad denomina el análisis de los textos literarios. Igualmente Lotman reconoce a M. Bajtín como otro pilar de su reflexión. Este conjunto

de tradiciones reflexivas le permite la consideración al semiólogo de Tartu de un conjunto de nociones muy caras para la semiótica; entre ellas el concepto de texto. Tomamos como punto de partida los aportes de estos pensadores desde un tipo de reflexión que podemos caracterizar como “semiótica de la cultura”.

⁴ “Espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia de la semiosis” (Lotman 1996: 23).

⁵ Como es sabido, la noción de texto y las de discurso, enunciado, signo son categorías centrales para las diversas perspectivas semióticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÁN, P. O. y BAREI, S. (2002) *Texto/memoria/ Cultura. El pensamiento de Jury Lotman*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- BAJTÍN, M. (1985) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BORJA, A. (1998) “Recorridos interdiscursivos: Mujeres, amores y violencia en la narrativa argentina de fin de siglo”, *E. T. C.* 9.
- FRAISSE, G. (1991) *Musa de la Razón*. Madrid: Cátedra.
- DUMAS, A. (1982) *La dama de las camelias*. Buenos Aires: Hispamérica.
- LOTMAN, J. (1996) *La semioesfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Valencia: Fronesis, Catédra.
- _____(1998) *La semioesfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Valencia: Fronesis, Catédra.
- _____(2000) *La semioesfera. Semiótica de las artes y de la cultura*. Valencia: Fronesis, Catédra.